MIESIĘCZNIK GRAFICZNY

ROK I. NUMER 1

SIERPIEŃ 1937

WYDAWNICTWO DRUKARNI M. DRABCZYŃSKIEGO

WARSZAWA, ULICA SIENNA Nr. 33. TELEFON 3-07-21

MIESIĘCZNIK
GRAFICZNY

WARSZAWA NR. 1 SIERPIEŃ 1937.

WYDAWNICTWO DRUKARNI MARIANA DRABCZYŃSKIEGO

Od Redakcji

Oddając w ręce publiczności polskiej niniejszy, pierwszy numer „Miesięcznika Graficznego", pragniemy powiedzieć parę słów od siebie.

„Miesięcznik Graficzny" występuje na rynek polski w chwili, kiedy brak nam pisma fachowego, poświęconego grafice i sztuce drukarskiej. Po zwinięciu nieodżałowanej „Grafiki Polskiej" nikt nie pokusił się o wznowienie jej działalności i o powiększenie jej dorobku. W ten sposób wytworzyła się sytuacja prawdziwie paradoksalna: drukarstwo polskie, zatrudniające tysiące ludzi, dumne ze swej pięknej tradycji, ożywione daleko idącemi ambicjami — nie ma w tej chwili żadnego organu, w którymby mogło wykazać się swemi wynikami, albo znaleźć fachowe rady w swoim zakresie działania. Nie może to się nie odbić na stanie drukarstwa polskiego, na estetyce książki polskiej, na ogólnym poziomie sztuki drukarskiej.

W przekonaniu, iż ten stan rzeczy nie powinien trwać dłużej, wypuszczamy w świat „Miesięcznik Graficzny".

Nie łudzimy się przytem ani na chwilę, iż „Miesięcznik Graficzny" potrafi zastąpić doskonałą „Grafikę Polską" i że wogóle będzie w stanie wypełnić tę lukę, która po niej powstała. Zdajemy sobie jak najdokładniej

sprawę ze skromności naszych środków i ze ściśle ograniczonych możliwości — wierzymy jednak, iż rzecz poczęta z najlepszych chęci i z bardzo gorącego umiłowania musi dać rezultaty i wydać owoce. A „Miesięcznik Graficzny" wywodzi się właśnie przedewszystkiem z gorącego umiłowania starej, dostojnej sztuki drukarskiej — z żarliwej chęci przyczynienia się do podniesienia poziomu druków polskich — z głębokiego przekonania, iż nie można trwać w dotychczasowym bezwładzie i bierności. Wierzymy przytem mocno, iż „Miesięcznik Graficzny" stać się może tym zalążkiem, z którego powstanie może kiedyś coś większego i bardziej odpowiadającego istotnym wymaganiom i potrzebom drukarstwa polskiego — i że potrafi on skupić koło siebie tych wszystkich, którzy rozumieją, co to znaczy piękna książka i którym piękno książki polskiej leży naprawdę na sercu. Mocni tą wiarą i tem przekonaniem — wypuszczamy w świat „Miesięcznik Graficzny" — skromny przyczynek ludzi skromnych, których najważniejszą legitymacją tego, iż do wydawania tego miesięcznika przystąpili, są ich naprawdę najlepsze chęci i głębokie, a szczere umiłowanie pracy i powołania drukarza.

REDAKCJA
„MIESIĘCZNIKA GRAFICZNEGO"

O POLSKI STYL W DRUKARSTWIE

Wielki przewrót w sztuce, którego początki można było zauważyć już w czasach przed wojną europejską, a duży rozwój którego obserwujemy obecnie — wywarły silny wpływ i na książkę. Prace Wiliama Morrisa odrodziły drukarstwo na przełomie wieków XIX i XX, zmuszając grafików i drukarzy do szukania nowych dróg, a w kilkanaście lat potem prace genjalnego architekta Corbusiera ukazały grafikom nowe drogi, po których dążyć winna nowoczesna sztuka graficzna. Ruch, wywołany działalnością Corbusiera w architekturze odbił się silnie na grafice i skrystalizował się w nowoczesnych formach sztuki drukarskiej, określonych jako «konstruktywizm», a później nazwanych «grafiką elementarną», lub też «grafiką funkcjonalną». Określenia te miały wskazywać główne elementy, a jednocześnie i cele, którym nowoczesna sztuka drukarska winna służyć. Następnie wszelkie jej kierunki nazwano ogólnie mianem «nowoczesnego stylu». Czy jednak można tu mówić o «stylu» w pełnym znaczeniu tego wyrazu? Obecne tempo życia jest tak zawrotnie szybkie, że można się obawiać, czy nowe formy zdążą się skrystalizować, nim nadejdą inne, które usuną na bok obecne poglądy na sztukę, dając miejsce wyrazowi nowych, młodszych pokoleń.

W książce, a właściwie w jej konstrukcji i ujęciu estetycznem przejawiały się zawsze prądy artystyczne każdego czasu. Tak było w czasach gotyku, renesansu, baroka, rokoka, czy też neo-klasycyzmu, tak jest i obecnie. Tylko, jeżeli mówimy o minionych epokach w sztuce, mamy zawsze na myśli coś, co miało swój początek i koniec, swój szczytowy punkt rozwoju i okres upadku. O obecnym kierunku nie możemy tego powiedzieć. Jest to dopiero szukanie nowych dróg artystycznego wypowiadania się ludzkości i to jest powodem tego chaosu, jaki panuje obecnie w poglądach na sztukę.

Ta rozbieżność poglądów specjalnie silnie występuje w grafice, a ściślej mówiąc, w kompozycji książki i innym układzie drukarskim. (Abstrahuję tutaj od specjalnie artystycznych technik graficznych, jak drzeworyt, miedzioryt, akwaforta i inne, które w ostatnich czasach osiągnęły już pewien stopień stałości). Jeżeli porównać czasopisma, poświęcone sztuce drukarskiej angielskiej, francuskiej, niemieckiej i włoskiej, rozbieżność ta występuje nadzwyczaj mocno. O ile we francuskich pismach poświęconych grafice, widać pewną nerwowość i ekscentryczność, charakteryzującą lotny i wrażliwy umysł francuski, to w Anglii i Niemczech nowy kierunek przyjął formy względnie spokojne. Drukarstwo zaś polskie, nie posiadające obecnie żadnego poważnego pisma fachowego (jedyny poważny organ Grafika Polska, stojący na bardzo wysokim poziomie, przestał wychodzić wraz ze śmiercią swego twórcy, nieodżałowanej pamięci Franciszka Siedleckiego) skazane jest na posługiwanie się literaturą niemiecką lub francuską (rzadziej angielską) i jest pod częściowym wpływem tych dwóch kierunków, obcych nam duchem i poglądami, i dlatego trudno jest mówić (z małymi wyjątkami) o specjalnie polskim ujęciu zagadnień drukarskich.

A specjalnie sztuka drukarska posiada wybitne warunki do zatracania cech narodowych. Operując stale drukiem i papierem, a więc czynnnikami służącymi do szerokiego rozpowszechniania nietylko między członkami jednego narodu, lecz również i między narodami — podlega ona stale wpływom obcym i każdy nowy przejaw w tej dziedzinie w pewnym kraju znajduje naśladowców u sąsiadów. Klasycznym przykładem tej osmozy w dziedzinie sztuki drukarskiej są dzisiejsze Niemcy. Wszelkie ich prace drukarskie, których wątkiem jest antykwa — nie mają charakteru specjalnie niemieckiego, tak jak nie ma go i antykwa. Dopiero w pracach drukarskich operujących frakturą, można dopatrzeć się odrębności, ale odrębność ta jest, zdaje się, skutkiem nie samej kompozycji graficznej, lecz oryginalności litery frakturowej. Są pozatem pewne różnice między grafiką angielską a francuską, lecz ze względu na płynność wszelkich form w grafice w czasach obecnych różnica ta jest trudną do uchwycenia i zdefinjowania.

Mówiąc o grafice, należałoby podkreślić dwa różne pojęcia w tej materii, a mianowicie: grafikę artystyczną, obejmującą techniki o charakterze indywidualno-artystycznym, jak drzeworyt, miedzioryt, akwoforta, staloryt itp., oraz grafikę użytkową, grafikę dnia codziennego, t. j. tę, która jest owocem pracy zecera w każdej drukarni. O ile artysta-grafik, tworząc swe prace, każdą kreskę i punkt traktuje indywidualnie i jest całkowicie niezależny od

materiału kompozycyjnego, a więc jest twórcą zupełnie samodzielnym i w pracach jego może i powinien przejawiać się pierwiastek narodowy — jak to widzimy w pracach Wł. Skoczylasa, A. Półtawskiego. Z. Stryjeńskiej A. Gramatyki-Ostrowskiej i innych, o tyle zecer skazany jest na operowanie materjałem gotowym, którego ani zmienić, ani uzupełnić nie może. I niebylejaką inteligencją musi być obdarzony dobry składacz, by z tego drobnego, martwego materjału zrobić rzecz o charakterze oryginalnym i żywym.

A jakim materiałem operuje polski zecer? Produkcja naszych czcionkolejni pod względem kroju czcionek oparta jest głównie na wzorach niemieckich, rzadziej francuskich. Jedyne oryginalne pismo polskie, antykwa Półtawskiego, którą składany jest niniejszy artykuł, pomimo swych dużych walorów artystycznych nie znalazło uznania u drukarzy polskich. Ornament Gardowskiego również nie jest rozpowszechniony, choć posiada duże wartości artystyczne i użytkowe. Te dwa fakty zniechęciły firmy produkujące czcionki w Polsce do inwestowania wielkich kapitałów w tworzenie nowych oryginalnych polskich czcionek. Jakże w tych warunkach można mówić o stworzeniu polskiej sztuki drukarskiej, jeżeli drukarze przechodzą obojętnie obok wysiłków naszych artystów-grafików. We Francji czcionka Didot'a, w Anglii Caslona i Baskerville'a, we Włoszech Bodoni'ego, w Holandii Elzewira, Plantina i Grotiusa znajduje się w każdej drukarni, a antykwą Półtawskiego pracuje w Polsce zaledwie kilkanaście drukarń.

Należy stwierdzić jedno: grafika użytkowa kształtuje się nie pod wpływem rozważań estetycznych, lecz motorem jej są wymogi dnia codziennego. I te właśnie wymagania, zbyt często źle zrozumiane, doprowadziły do nonsensów, jakie widzimy nierzadko w dzisiejszej sztuce drukarskiej. Wielki rozwój przemysłu i życia gospodarczego rozwinęły bardzo silnie reklamę, a z nią grafikę reklamową. Ten «styl reklamowy» bardzo często wyradzający się w krzykliwą, jarmarczną reklamę, odbił się w wysokim stopniu na wszelkich drukach, wychodzących z pod pras nietylko polskich. Czcionki krojów czysto reklamowych, jak np. «Memphis» czy «Futura» Rennera, oraz pisma kroju Jakóba Erbara zaczęto stosować do książek, nie mających nic wspólnego z reklamą. Niedawno widziałem poezje Szewczenki w języku ukraińskim drukowane t. zw. Paneuropą półgrubą. Sprawiało to wrażenie, jakdyby w izbie pod strzechą słomianą zawieszono obraz futurystyczny.

Jedną z głównych przyczyn takiego nieskoordynowania treści z formą książki jest nastawienie obecnego tempa życia. Wprowadzenie masowej produkcji maszynowej, kładącej główny nacisk na ilość, a nie na jakość, do-

prowadziło do zaniku cech estetycznych w większości książek, a pogoń za „czymś nowym" doprowadza do absurdów, nie wytrzymujących najbardziej pobłażliwej krytyki. Obok znikomej ilości książek dobrze opracowanych, polski rynek księgarski zalany jest dosłownie tandetą, która rozchodzi się w setkach tysięcy egzemplarzy po całym kraju.

Dlatego wszelkie, choćby najskromniejsze poczynania polskich grafików, dążące do stworzenia oryginalnego polskiego materiału drukarskiego powinny być popierane przez szerokie koła społeczeństwa, szczególnie zaś przez właścicieli drukarń, zaopatrujących swe zecernie w materiał opracowany kompozycyjnie przez polskich artystów-grafików, czerpiących natchnienie z bogatej skarbnicy polskiej sztuki ludowej. W ten sposób składacz polski otrzyma materiał, który pozwoli mu tworzyć rzeczy o charakterze odrębnym, posiadającym oryginalne cechy narodowe.

Dopóki jednak polski ornament i polska oryginalna czcionka nie zdobędą sobie prawa obywatelstwa w naszych drukarniach, – nie można nawet marzyć o stworzeniu specjalnie polskiego charakteru grafiki użytkowej. Dotychczasowy zasób polskiego materiału zecerskiego jest zbyt skromny, by drukarz mógł tylko nim operować i dlatego z konieczności musimy używać materiału obcego pochodzenia. Jednak trochę dobrej woli i wysiłku polskich artystów-grafików i czcionkolejni polskich, a materiał taki powoli stworzymy. Lecz... jedno zastrzeżenie: aby nie powtórzyło się to, co miało miejsce przed kilkunastu laty, gdy z chwilą pojawienia się antykwy Półtawskiego, pewne koła zaczęły lansować jako „urzędową" polską czcionkę... niemiecką Futurę. Powtórzenie się takich faktów zniechęci na długo naszych artystów-grafików do twórczości oryginalnej, a czcionkolejnie do produkowania polskiej czcionki i polskiego ornamentu.

Marian Drabczyński

W oficynie Pana Hallerowej

DNIA 5 LIPCA, NAZAJUTRZ PO ŚWIĘCIE ŚW. MICHAŁA ARCHANIOŁA, roku po Narodzeniu Pańskiem 1505, w oficynie typograficznej Imć Pana HALLERA w Krakowie gwarno było i wesoło. Bo i nie dziwota. Dnia tego KRÓL JEGOMOŚĆ podpisał dokument, na owczej skórze w kancelarii królewskiej przez skrybów nadwornych wygotowany, a wisiorami pieczęci królewskich pięknie przyozdobiony — który to dokument wielkie przywileje mieszczaninowi i drukarzowi krakowskiemu JANOWI HALLEROWI *alias* ALLEROWI nadawał, jako że: ...wielce uznając pilność i pracowitość szlachetnego Jana Hallera... *civis et librorum impressoris Cracoviensis,* nie mniej pragnąc popierać go, by sztukę drukarską — którą kiedyś ku chwale naszego Państwa i ku pożytkowi naszych poddanych przedewszystkiem ów Haller z niemałym trudem i pilnością w Krakowie zaprowadziwszy, wykonywał i dalej prowadził... po rozprawie na dorocznym zebraniu naszych doradców — postanawiamy i dekretujemy... aby żadnym sposobem jakikolwiek kupiec, czy to mieszkaniec naszego państwa, czy jaki gość zagraniczny, nie odważył się książek, które tenże Haller w Krakowie drukuje, do naszego państwa z obcych drukarń sprowadzać, tu wystawiać i sprzedawać..." *Datum Cracoviae, feria 3, in crastino festi s. Michaelis archangeli, anno Nativitatis Domini 1505*[1]*).*

Takie to dekretum KRÓL JEGOMOŚĆ podpisać raczył i wręczyć rozkazał Janowi Hallerowi. Nie dziwota więc, że imć Pan Jan dumnie i z godnością po izbach swej oficyny chadzał, jako-że był pierwszym z typografów, tak wielką łaską królewską odznaczony.

---

[1]) Ptaśnik J.: Monumenta Poloniae Typographica. Vol. I. Leopoli 1922.

A i nadobnej pani Barbary liczko, zacnej połowicy pana Hallera, jaśniało radością i zadowoleniem, a brać drukarska i pośledniejsi pacholikowie zacierali radośnie ręce na myśl o sutej uczcie, jaka z okazji tak wielkiego święta miała odbyć się w oficynie pana Hallera. A jako-że za łaską królewską tak godnie odznaczony był jednocześnie księgarzem, kupcem winnym oraz handlował wołami — można było snadnie przypuszczać, że na uczcie tej nie zabraknie napitku i mięsiwa.

I zapewne pan Haller nie żałował na poczęstunek, bo przywilej królewski zamykał dostęp do Polski wszelkim księgom drukowanym na obcej ziemi, a które i Haller w oficynie swej drukował, a jako-że dla wędrownych księgarzy-cudzoziemców, wędrujących po Polsce i zbywających księgi duchowieństwu, uczonym, możnowładcom i żakom krakowskim, kraina ta dla zbytu ksiąg ziemią obiecaną była — bo do onego czasu żadnego godnego i poważnego bibljopoli i drukarza w Polsce nie było — Haller dzięki przywilejowi stał się *persona grata* wśród księgarzy i późniejszych impressorów krakowskich. Bo na początku XV wieku handel księgami w Krakowie był szeroko rozwinięty. Prócz dużej ilości handlarzy wędrownych znamy w tym czasie w Krakowie trzy duże księgarnie: MIKOŁAJA SZYKWIKA, JANA KLEMESZA i JANA HALLERA.

A w roku nadania przywileju królewskiego Haller był już poważnym i znanym księgarzem i drukarzem w Polsce. Przybywszy do Krakowa z miasta Rothenburga we Frankonii, obrotnością swą i przemyślnością zdobył sobie uznanie wśród patrycjatu krakowskiego, a jako kupiec winny i księgarz był znany w szerokich kołach ALMA MATER krakowskiej i u możnowładców. Szczególnie wśród duchowieństwa znane były mszały i brewiarze hallerowskie, drukowane jednak nie na polskiej ziemi. Po uzyskaniu w r. 1491 miejskiego prawa krakowskiego, postanowił Haller wkrótce przystąpić do założenia własnej drukarni i wszystkie swe wydawnictwa, wykonywane dotychczas w oficynach niemieckich, drukować w swej nowej ojczyźnie. A jako-że sam, — będąc kupcem — nie znał nowej sztuki typograficznej, sprowadza do Krakowa dwóch mistrzów nowego kunsztu: JERZEGO STUCHSA z Norymbergi i KACPRA HOCHFEDERA z Metzu, by mu zakład wyporządzili należycie i czeladź godnie przysposobili do nowego zawodu. Jerzy Stuchs, jako mistrz słynący w Norymberdze z pięknego druku ksiąg kościelnych, obligowany był oficynę tak przysposobić, by wszelkie księgi dla użytku duchowieństwa, a to głównie mszały i brewiarze godnie wychodziły z pod pras pana hallerowych. Zaś Kacper Hochfeder ze sławnego miasta Metzu winien baczyć, by różne elementarze i Donatusy, przeznaczone przedewszystkiem dla mizeroty-żaków szybko i składnie odbijane były, jako że był to towar podlejszy, ale dający znaczne zyski.

I zapewne nie zawiódł się Haller na tych mistrzach nowej sztuki typograficznej — bo brewiarze i mszały krakowskie, gnieźnieńskie i wrocławskie, drukowane dotychczas w Moguncji, Strasburgu, Norymberdze, a nawet w słonecznej Italji — w Wenecji — po kilku latach wychodzą z pod pras oficyny hallerowej w Krakowie. A wydrukowanie mszału czy brewiarza było nielada zadaniem, na które nie każda oficyna niemiecka, czy nawet włoska mogły się odważyć. Duchowieństwo, przyzwyczajone do pięknych ksiąg pisanych ręcznie i zdobnych wymyślnie przez specjalistów-iluminatorów, wymagało roboty solidnej i dokładnej i aby dzieła dobrze dokonać, należało mieć specjalne prasy, dobrze wykonane czcionki i ludzi doskonale znających swe rzemiosło.

To też Haller nie żałował zachodu i pieniędzy, by oficynę swą zaopatrzyć w doskonałe prasy i narzędzia, piękne czcionki i dobrych fachowców. Gdy Stuchs i Hochfeder po krótkim pobycie wywędrowali z Krakowa do swych stron rodzinnych, Haller sprowadza do swej oficyny jako kierowników pierwszorzędnych fachowców z Bawarji i Alzacji: FLORIANA UNGLERA i WOLFGANGA LERMA.

Przywilej królewski spowodował, że dawniejsi historycy drukarstwa polskiego uważali Hallera za pierwszego stałego drukarza krakowskiego, w czym jeszcze utwierdził ich fakt, że w pierwszeństwo zaprowadzenia przez siebie druku w Krakowie wierzył mocno i sam Haller, bo nawet w 15 lat po otrzymaniu przywileju królewskiego, w dedykacji do Mszału Diecezji Płockiej, poświęconej biskupowi płockiemu, ERAZMOWI CIOŁKOWI, a drukowanej przez Hallera w r. 1520 pisze: „*Qui in hoc amplissimo regno ante alios magnis equidem impensis artem impressoriam studiossime agere cepi*".

Jednak przywilej KRÓLA ALEKSANDRA z roku 1505 niesłusznie wymienia Hallera jako tego, który sztukę drukarską w Krakowie pierwszy „zaprowadził". Bo wiemy, że już w latach 1473 do 1478 pracował w Krakowie jako drukarz KASPAR BAWAR (który później jako KASPAR HOCHFEDER miał własną czy też urządzał hallerowską oficynę), który między innymi wydrukował wykład Psałterza sławnego wówczas teologa, biskupa i kardynała hiszpańskiego, JANA DE TURRECREMATY które to dzieło w wydaniu krakowskim nosi tytuł: „*Joannis de Turrecremata Cardinalis S. Sixti vulgariter nuncupati Explanatio in Psalterium*". Prócz Bawara pracowali wówczas w Krakowie jako drukarze JAN PEPALAW, JAN KRIGER oraz SZWAJPOLT FIOL, który pierwszy w Krakowie drukował książki liturgiczne słowiańskie od r. 1483 do 1491. Pozatem trudno przypuścić, by w ówczesnym Krakowie nie pojawiali się od czasu do czasu wędrowni drukarze cudzoziem-

scy, tak dobrze znani w innych krajach. To też wzmianka w dokumencie o pierwszeństwie Hallera dowodzi, że albo w otoczeniu króla Haller musiał mieć zwolenników silnie go popierających, albo też Panowie Rada niewiele interesowali się w tym czasie nową sztuką drukarską. A że kroniki milczą o jakimś innym drukarzu poza Fiolem, źle zresztą widzianym zapewne z powodu podejrzenia o kacerstwo, nic więc dziwnego, że i w otoczeniu króla mogło panować przekonanie, że Haller rzeczywiście pierwszy wprowadził do Krakowa sztukę drukarską.

Tembardziej przekonanie takie miało pewne podstawy, jeżeli wziąć pod uwagę rozmach i przedsiębiorczość Hallera, który już przed otrzymaniem przywileju dążył do całkowitego opanowania handlu księgami w Polsce.

Zresztą wydawnicza i drukarska działalność Hallera musiała być bardzo owocną, bo król ALEKSANDER nie ograniczył się jedynie do przywileju z r. 1505. Doceniając zasługi Hallera przy wprowadzeniu do Polski drukarstwa, nadaje mu w lutym 1506 r. nowy przywilej, zwalniający go od czopowego, który to przywilej brat Aleksandra, KRÓL ZYGMUNT STARY potwierdził. Jak i poprzedni przywilej, tak również i ten dawał Hallerowi wielkie korzyści materjalne, ponieważ jako poważny kupiec winny musiał zapewne wielkie sumy z tego podatku wpłacać do kas królewskich.

O poważaniu i wpływach Hallera wśród mieszczaństwa krakowskiego świadczy fakt, że w roku 1508 został wybrany na członka rady miejskiej, a w cztery lata później, *„pod przewodnictwem Mikołaia Kamienieckiego, Woiewody i Starosty Krakowskiego, w niedzielę suchą czyli drugą postu, dnia 7 kwietnia 1512 roku, w przytomności Arcybiskupa Gnieźnieńskiego i czterech innych biskupów, wielu panów Rad, Woiewodów i Starostów obrany był sam piąty między ośmiu Prezydentów"*[1]).

Haller sam nie był drukarzem z zawodu. Prowadząc handel przeróżnymi towarami, musiał mieć kierowników swej oficyny, a jak widać z jego druków — musieli to być ludzie o dużej wiedzy fachowej. Otrzymując przywileje na druk mszałów i brewiarzy dla diecezyj polskich, zdawał sobie sprawę z trudności drukowania tych dzieł u obcych drukarzy. Dlatego też zapewne postanowił założyć własną drukarnię, by móc drukować na miejscu. Przedewszystkiem sprowadził STUCHSA i HOCHFEDERA, którzy początkowo mieli własne zakłady w swej ojczyźnie, lecz wiele pracowali w nich dla Hallera.

Można przypuszczać, że pierwszym kierownikiem oficyny hallerowskiej był Stuchs, a po wywędrowaniu jego z powrotem do Niemiec, prowadził ten zakład

---

[1]) Bandtkie: Historia Drukarń Krakowskich. Kraków 1815.

Missale pro itineranti
bus secundum cur-
sum ecclesie Ca-
thedralis Cra
covieñ.



Kolumna tytułowa dzieła
„Missale pro itinerantibus secundum cursum ecclesie Cathedralis Cracovien”,
drukowanego w oficynie Hallera w r. 1525.

Hochfeder, który jednak niezbyt długo pomagał w pracy Hallerowi, ponieważ już w r. 1509 jest z powrotem w Metzu. Następnie zakład prowadzi UNGLER, ale ten już w roku 1510 zakłada własny zakład, chociaż drukuje przeważnie na zamówienia Hallera. Widocznie nie było wówczas dobrego znawcy kunsztu typograficznego w Krakowie, ponieważ po usunięciu się Unglera — Haller udaje się osobiście do Strasburga i sprowadza stamtąd nowego kierownika dla swej oficyny — WOLFGANGA LERMA. Ale i ten nowy przybysz poszedł śladami Unglera i w roku 1512 zakłada w Krakowie własną oficynę.

Posiadając tak cenny przywilej królewski, Haller rozwija, jako księgarz i drukarz ożywioną działalność. Coraz więcej dzieł wychodzi z jego oficyny, do czego przyczyniają się dobre stosunki jego z wyższym duchowieństwem, które silnie popiera Hallera i nawet pod grozą kar kościelnych poleca swym podwładnym nabywać mszały i brewiarze tylko u Hallera. Pozatem Haller wysyła swych sprzedawców ksiąg do innych miast i z czasem obejmuje cały rynek księgarski w Polsce.

Nic więc dziwnego, że tak rozwinięta oficyna drukarska potrzebowała wiele najważniejszego surowca — papieru. To też po śmierci FRYDERYKA SZYLINGA z Wissensburga, założyciela pierwszej w Polsce papierni na Prądniku Duchackim, Haller nabywa od spadkobierców tę papiernię i w ten sposób uniezależnia się od dostawców papieru, tak krajowych, jak i zagranicznych. A papiernia ta musiała dosyć intensywnie pracować, jeżeli Haller może płacić kierownikowi tej nowej swej palcówki, JERZEMU CZIFEROWI pensję roczną w wysokości 50 złotych reńskich, licząc po 24 groszy polskich na każdy reński[1]).

Jednak z chwilą nabycia papierni przez Hallera rozwój jego innych przedsiębiorstw, jak handel cyną, winem i zwierzętami, nie pozwala mu poświęcać się całkowicie sprawom drukarni. Pomimo posiadania przez Hallera tak ważnego czynnika handlowego, jak papiernia, z oficyny jego zaczyna coraz mniej wychodzić dzieł, a i te, które pojawiają się, nie stoją pod względem kunsztu graficznego tak wysoko, jak poprzednie jego dzieła. Możliwe, że oficyny Unglera i Lerma były przyczyną, że rozmach wydawniczy Hallera znacznie zmniejszył się. A zapewne już i lata nie pozwalają mu na żywszą działalność i widzi, że nie podoła sam zadaniu, tymbardziej, że synowie jego nie okazują zainteresowania się księgarstwem i drukarstwem. To też widzi się zmuszonym zawrzeć spółkę z Unglerem i Lermem, a jednym z najważniejszych powodów tej spółki była zapewne walka, jaką rozpoczęli z Hallerem inni księgarze krakowscy, a przedewszystkiem MAREK SZARFENBERG, MELCHIOR FRANK i JERZY BAJER. Kością niezgody był ów słyn-

[1]) Ptaśnik J.: Monumenta Poloniae Typographica. Vol. I. Leopoli 1922.

ny przywilej królewski, dzięki któremu Haller uzyskał monopol drukarski i księgarski w Polsce. Walka trwała dosyć długo, bo zakończyła się dopiero w r. 1517 skupitulowaniem Hallera i dobrowolnym częściowym wyrzeczeniem się przez niego swych uprawnień na rzecz rywali.

Największy rozkwit drukarni Hallera przypada na lata 1505 — 1510. W tym to czasie z oficyny jego wyszło najwięcej dzieł, a niektóre z nich są arcydziełami polskiej sztuki typograficznej początków XVI wieku. Lecz jednak z biegiem lat, na schyłku życia Hallera, coraz mniej tych pięknych druków, chociaż jeszcze w r. 1520 z oficyny tej wychodzi „*Missale Diocesis Plocensis*" — mszał diecezji płockiej — jeden z najpiękniejszych druków polskich z pierwszej połowy XVI-go wieku. A już i inni drukarze zjawiają się w Krakowie, a między nimi „wmieszkały, a nie urodzony Polak" — HIERONIM WIETOR — mistrz polskiego kunsztu typograficznego.

Żaden z trzech synów Hallera nie poszedł śladami ojca. Po śmierci jego w roku 1525 oficyna istnieje jeszcze przez lat trzy pod rządami żony Barbary, od tego jednak czasu ginie wszelki ślad po tej pierwszej doskonałej oficynie polskiej.

Postać Hallera to nie tylko postać pierwszego wielkiego drukarza i księgarza polskiego. W wieku rozkwitu humanizmu polskiego Haller odegrał wielką rolę jako twórca przemysłu drukarskiego i dostawca wszelkiego rodzaju podręczników. oraz dzieł naukowych i dzięki temu — jak pisze prof. PTAŚNIK w „Monumenta Poloniae typografica" — stał się potężną dźwignią ruchu umysłowego w Polsce na przełomie wieków XV i XVI. Z nabożeństwem odnoszą się też do niego autorowie podręczników, którymi ten wielki księgarz i drukarz raczył się zaopiekować i w przedmowach wielbią go, nazywając *fautor humanissimus virorum doctorum*".

Haller przygotował grunt do rozwoju drukarstwa polskiego. Następcy jego, jak WIETOR, SZARFENBERGOWIE i ŁAZARZ choć konkurowali silnie między sobą, mieli zadanie ułatwione dzięki pracom Hallera. Z jego to oficyny zapewne wyszło wielu składaczy i presserów, którzy następnie swe doświadczenie fachowe przenieśli do innych oficyn. Również i sama budowa pras, nawet wyrób czcionek, dzięki działalności Hallera przestały być późniejszym drukarzom krakowskim obce. Od chwili założenia przez niego swej oficyny w Krakowie, drukarstwo polskie znalazło silny i podatny grunt, na którym pięknie rozwinęła się rodzima sztuka typograficzna XV wieku. To też Hallera — chociaż przybysza z dalekiej Frankonii — można śmiało nazwać ojcem polskiego drukarstwa.

MARIAN DRABCZYŃSKI

FARBY DWUTONOWE I ICH ZASTOSOWANIE

W niezmiernie wielkiej ilości rozmaitych farb drukarskich — farby dwutonowe zajmują jakgdyby wyodrębniony dział, ponieważ przeznaczone są wyłącznie do druku siatek, t. j. autotypij.

Powstanie ich nie było wywołane koniecznością, ani też nie było świadomym zamiarem żadnego z fabrykantów farb drukarskich. Były dziełem przypadku.

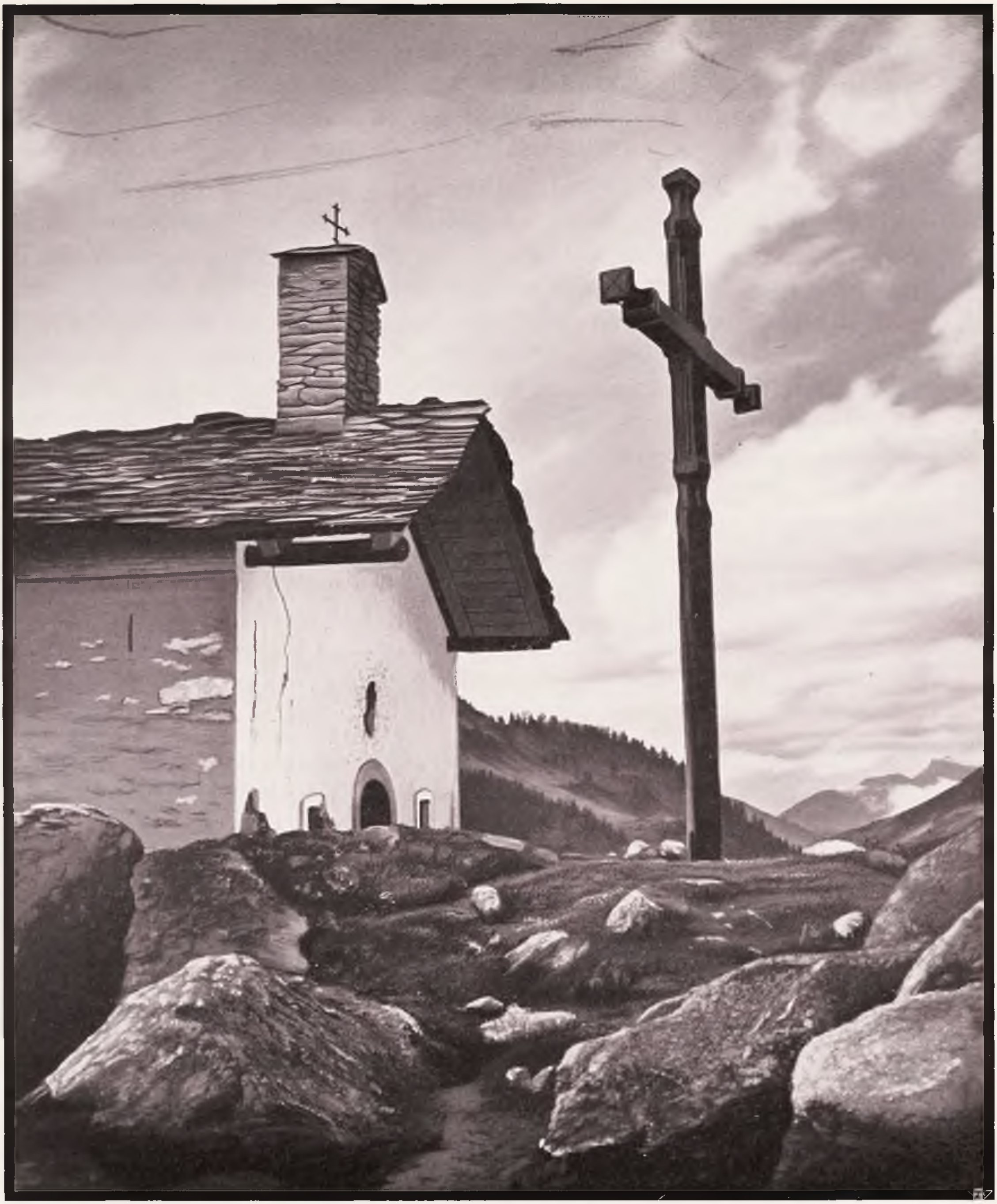
Amerykański drukarz Ullmann z Nowego Yorku, obserwując pod lupą punkty odbitki z kliszy siatkowej, zauważył naokoło każdego punktu krąg, wywołany przez pokost, który, jako materjał wiążący poszczególne cząsteczki barwnika farb, a jednak ich nie rozpuszczający, wsiąkał w papier, wytwarzając pierścień tłuszczowy naokoło punktu siatki. Ullmann wpadł na myśl, że, jeżeli pokost zabarwić barwnikami, rozpuszczającymi się w pokoście, wówczas pierścień ten przyjmie kolor barwnika, a zatem i całej odbitce z kliszy siatkowej nada pewien „ton", różny od zasadniczej barwy odbitki. Zastosowawszy barwniki anilinowe, rozpuszczające się w pokoście, Ullmann otrzymał doskonałe rezultaty.

Starzy drukarze pamiętają te czasy, kiedy to na początku bieżącego stulecia pojawiły się u nas farby dwutonowe i jak dziwne zjawiska zachodziły przy druku tymi farbami: zdarzało się, że farba nie chciała tonować, lub też tonowała za silnie, przechodząc aż na drugą stronę papieru; czasem znów odbitka kliszy nieoczekiwanie zjawiała się na drugiej stronie arkusza, leżącego na odbitce — i t. p. „rozmaitości". Dopiero z biegiem czasu, gdy poznano właściwości farb dwutonowych — otrzymano zadawalające rezultaty.

Do druku farbami dwutonowymi nadają się li tylko papiery kredowe[1]),

---

[1]) Ostatnio w Anglii, Francji i Niemczech wprowadzono druk farbami dwutonowymi na papierach niesatynowanych, przy stosowaniu siatek głęboko trawionych, t. zw. „Tiefätzung". Druk tą metodą przedstawia wielkie trudności ze względu na konieczność stosowania bardzo silnego tłoku oraz — jako podkładek



ODBITO W DRUKARNI M. DRABCZYŃSKIEGO W WARSZAWIE FARBĄ DWUTONOWĄ FIRMY »ATRA« — FABRYKA FARB DRUKARSKICH W TORUNIU

DRUKARNIA M. DRABCZYŃSKIEGO, Warszawa

a i z tych tylko papiery, przeznaczone do druku, a więc nie chromowe, litograficzne, które posiadają minimalną wsiąkliwość. Zwykłe papiery kredowe (przeznaczone do druku) ze względu na swą normalną wsiąkliwość są najodpowiedniejsze do druku farbami dwutonowymi.

Pokost, pozostawiając na powierzchni papieru cząsteczki nierozpuszczającego się w nim barwnika zwykłej farby, wsiąka we włókna papieru nie tylko wszerz, lecz również i wgłąb, gdy więc wsiąkliwość papieru jest nadmierna, niedostosowana do druku farbami dwutonowymi, zabarwiony pokost przenika aż na drugą stronę papieru, obracając wniwecz całą pracę drukarza. I przeciwnie — jeżeli papier jest zbyt silnie klejony, a zatem bardzo mało wsiąkliwy, pokost wraz z farbą pozostaje na powierzchni papieru, zalewa pola między punktami siatki i zamazuje obraz, a tonowanie występuje bardzo silnie, ponieważ zabarwiony pokost rozprzestrzenia się tylko wszerz, przyczem wysychanie trwa bardzo długo.

Wysoka temperatura, jak również duża zawartość wilgoci w powietrzu wpływają bardzo silnie na intensywne tonowanie. Stosowanie tych czynników wskazane jest tylko w tym wypadku, gdy zależy, z różnych powodów, na przyspieszeniu, ewentualnie silniejszem tonowaniu. Należy jednak przyjąć za zasadę unikanie wysokiej temperatury w hali maszyn w czasie druku farbami dwutonowymi, jak również unikać miejsc o dużej zawartości wilgoci.

Wobec tego, że proces wysychania, t. j. utleniania się pokostu we włóknach papieru wymaga dość długiego czasu, bo około 3-ch dni, a czasem i dłużej, taki więc przeciąg czasu trwa i proces tonowania. Ostateczny rezultat możemy ujrzeć dopiero po 4-ch dniach, t. j. wtedy, gdy mamy pewność, że druki są zupełnie suche. Na wzorach katalogów farb nie można polegać, ponieważ tak budowa papieru, jak i czynniki zewnętrzne, t. j. temperatura i stopień wilgotności powietrza mogły być zupełnie różne przy druku tych katalogów od tych, w jakich drukarz ma wykonać zamówienie.

Dobrze „stonowane" druki winny partje ciemniejsze i półtony pogłębić, miejsca zaś jasne, dzięki kontrastowi, wystąpią jaśniej, do czego przyczynia się prawie zupełny brak tonowania farby w tych miejscach, ponieważ

---

na obciągnięciu cylindra — trawionek metalowych o grubości 0,18 *mm*. O ile wiem, u nas w Polsce żadna chemigrafja nie zainteresowała się techniką głębokiego trawienia siatek. Ilustracje, drukowane tą metodą doskonale zastępują druk wklęsłodrukowy. Nad rozwojem tej nowej metody druku pracują bardzo gorliwie fabryki maszyn drukarskich, przeciwstawiając się poważnemu konkurentowi druku ilustracyj siatkowych — wklęsłodrukowi.

 na małym, ostrym punkcie powierzchnia pokryta farbą jest nadzwyczaj mała, a więc i mało zabarwionego pokostu zawierająca. Dzięki właśnie tym różnicom tonowania miejsc ciemnych, półtonów i plam jasnych, przy druku farbami dwutonowymi obraz występuje wyraźniej.

Wielką rolę, a może bodaj najważniejszą przy druku farbami dwutonowymi odgrywa nadanie farby, a w związku z tem i tonowanie. Jest rzeczą zrozumiałą, że każdy gatunek papieru — zależnie od swej powierzchni, klejenia, jakości materjałów dodatkowych, oraz wsiąkliwości — inaczej reaguje na farby dwutonowe. Ważną również jest rzeczą jaki raster zastosowany był przy wykonaniu kliszy. Nie jest wskazanem, by klisze, przeznaczone do druku farbami dwutonowymi posiadały bardzo drobną siatkę. Przy takich kliszach tonowanie występuje słabo, ponieważ pola między punktami są bardzo małe, a zatem i „ton" w sumie ma niewielką powierzchnię wolną. Najodpowiedniejszym, podług mego zdania, jest raster 60 lub 64.

Zbyt mocne nadanie farby przy papierze odpowiednim do druku dwutonowego, wywołuje za silne tonowanie, ponieważ proces schnięcia trwa dłużej, a pozatem można się obawiać, że „ton" t. j. barwnik anilinowy, przeniknie aż na drugą stronę papieru. Wobec tego, że zewnętrzny wygląd papieru nie pozwala dokładnie przewidzieć, w jaki sposób dany papier zareaguje na druk farbą dwutonową, należy zawsze zrobić odbitki próbne na różnego rodzaju papierach. Odbitki te należy przełożyć papierem niesatynowanym i dopiero po dwóch dniach można określić, jaki papier jest najodpowiedniejszy.

Ilustracje wykonane farbami dwutonowymi dają naprawdę piękne rezultaty, lecz, by to osiągnąć, koniecznem jest, aby wykonanie kliszy, farba i papier odpowiadały wymaganiom, a praca drukarza była wykonana z zamiłowaniem i zrozumieniem rzeczy. Ze względu jednak na dosyć wysoki koszt farb dwutonowych i konieczność umiejętnego pracowania niemi, nie należy farb tych stosować bez koniecznej potrzeby. Zwykłe, dobre farby ilustracyjne dają również doskonałe efekty, o ile druk wykonany będzie bez zarzutu, a mają ten plus, że dają nam gwarancję, iż nie zaskoczą nas w czasie pracy jakieś nieprzewidziane okoliczności.

Marian Drabczyński

ESTETYKA KOLUMNY

I. ROZMIARY KOLUMNY.

Biorąc książkę do ręki, machinalnie otwieramy ją w którymbądź miejscu — i to pierwsze wrażenie, jakiego doznajemy wówczas, decyduje często o naszym stosunku do danego dzieła. Książka wykonana pod każdym względem estetycznie, a więc taka, w której wszystkie czynniki graficzne wzięto pod uwagę, a mianowicie: papier, wielkość kolumny, położenie tej kolumny na stronie, czcionka, układ i druk — wywiera wrażenie dodatnie i powoduje chęć bliższego zapoznania się z jej treścią. Mało osób zdaje sobie sprawę z istoty tego przyjemnego zadowolenia, jakie otrzymujemy przy czytaniu ładnie wykonanej książki. A w rzeczywistości jest to podświadome odczucie całego splotu dobrze zharmonizowanych czynników estetycznych, składających się na ładnie wykonaną książkę. A przecież dobrze i estetycznie wykonana książka niekoniecznie musi być bogato ilustrowana i drukowana na drogim papierze. Zwykła, względnie tania książka może posiadać duże wartości estetyczne, o ile drukarz i wydawca podejdą do sprawy wykonania tej książki ze zrozumieniem rzeczy.

Jednym z najważniejszych bodaj czynników, nadających wartości estetyczne książce, jest budowa kolumny. Sam skład zecerski, to jest to, co zecer bezpośrednio tworzy — nie mówi nam nic. Dopiero przeniesienie tego składu w postaci druku na papier daje kolumnie odpowiednie ramy i ujawnia jej dodatnie lub ujemne cechy.

I tutaj pojawia się pytanie: jaki kształt winna mieć kolumna, by dobrze wyglądała na karcie papieru. Pytanie to ważne, ponieważ przy ustalaniu formatu kolumny dzielimy płaszczyznę papieru na dwie części: zadrukowaną i czystą. Dowolne określenie tych dwóch wielkości, nie oparte ani na poczuciu estetycznem, ani też na pewnych zasadach, może nawet najpiękniej wykonaną książkę pozbawić wartości estetycznych.

To samo pytanie zadawali sobie zapewne i średniowieczni pisarze, dla których przepisywana książka miała wartości dzieła sztuki, każdy więc szczegół był drobiazgowo rozważany i poddawany próbom. I ostatecznie stwierdzono, że najpiękniej kolumna wygląda, gdy otrzyma rozmiary proporcjonalne do rozmiarów materjału, na którym jest pisana. I chociaż sztuka graficzna podlegała w czasie i przestrzeni różnym zmianom, prawo proporcjonalności wielkości kolumny do rozmiarów papieru pozostało po dzień dzisiejszy w pełni swej mocy.

A więc szerokość i wysokość kolumny uwarunkowana jest wielkością papieru, to znaczy, że kolumna składu winna być jakby zmniejszeniem strony papieru, na której jest odbita. Zmniejszenie to może przejawiać się w najrozmaitszych stosunkach, zawsze jednak winno zachować proporcję papieru.

Gdy więc zależy nam na wyzyskaniu papieru i dlatego zastosowaliśmy czcionkę względnie małą i niewielkie interlinie — powierzchnia kolumny może i winna nawet być dość duża, a marginesy względnie małe. Jeżeli jednak przy ustalaniu formatu kolumny zachowamy proporcję papieru, książka taka nie straci na wartości estetycznej. Zapewne, że duże marginesy przy wydaniach książek luksusowych podnoszą znacznie ładny wygląd kolumny, nadając jej bogate ramy, ale i w tym wypadku nie należy przesadzać, ponieważ kolumna o zbyt małych rozmiarach na dużem tle papieru traci swą wartość graficzną — jakby karleje, a pozatem robi wrażenie pretensjonalności. W książce przeznaczonej dla celów praktycznych, duże marginesy byłyby nietylko zwykłem marnowaniem papieru, ale również obniżałyby jej wartość użytkową.

Przed ustaleniem wielkości kolumny musimy zastanowić się nad sprawą obcięcia przyszłej książki. W tym celu, na ściśle ustalonym formacie papieru zaznaczamy linją szerokość obcięcia z trzech stron dla introligatora, a w interesie wydawcy i drukarza leży, by introligator w żadnym wypadku nie przekroczył podanych mu wymiarów obcięcia. Jakże często zdarza się, że przez złe obcięcie, które bardzo często jest wykonywane „na oko" — książka wykonana pod każdym względem starannie, wiele traci na swym wyglądzie. Dobrze byłoby ustalić pewną zasadę, by introligator zawsze wiedział, jak daną książkę obciąć. Sprawę należytego obcięcia książki poruszył już przed laty W. Rożen w zeszycie 2-gim „Grafiki Polskiej" z r. 1923. Jednak autor nie podał konkretnego sposobu rozwiązania tej sprawy. Uważam, że byłoby wskazane, by przy sygnaturze na ostatnim arkuszu po-

dawać nonparelem szerokości obcięcia w milimetrach, licząc od marginesu górnego, np. 4, 5, 8, — to znaczyłoby, że daną książkę należy od góry obciąć o 4 *mm.*, od strony marginesu zewnętrznego 5 *mm*, a od dołu 8 *mm*. Takie rozwiązanie sprawy pozwalałoby w każdym wypadku oprawy jakiejś książki zawsze zachować jej właściwe rozmiary.

Mając już ściśle ustalony (po obcięciu) format karty książki, możemy łatwo i dokładnie określić jej rozmiary. W tym celu z lewego górnego rogu przeprowadzamy prostokątną do przeciwległego rogu papieru. Z punktu wyjściowego tej prostokątnej wystawiamy poziomą, długości takiej, jaką szerokość przewidzieliśmy dla danej kolumny. Następnie z końca tej poziomej spuszczamy prostopadłą i punkt przecięcia się tej prostopadłej z prostokątną da nam szukaną wysokość kolumny.

Dla ustalenia, czy stosunek powierzchni zadrukowanej i powierzchni niezadrukowanej jest odpowiedni, dobrze jest wyciąć z szarego papieru prostokąt wielkości kolumny i nakładając go na papier o odpowiednim formacie, sprawdzić, czy odpowiada naszym wymaganiom. W razie konieczności kolumnę możemy zmniejszyć lub zwiększyć, lecz zawsze szerokość i wysokość jej musi odpowiadać proporcjonalnie szerokości i wysokości papieru. Tak ustalona kolumna, choćby miała małe marginesy, zawsze będzie ładnie wyglądać.

Paginy, o ile nie jest ona „żywą", nie wliczamy do wysokości kolumny, ponieważ optycznie nie oddziaływa ona zupełnie na płaszczyznę kolumny. Jeżeli jednak stosujemy „żywą" paginę — należy ją uwzględnić przy obliczaniu wysokości, bez względu na jej odległość od kolumny (odległość ta nie powinna przekraczać wysokości jednego wiersza tekstu) i wliczyć ją do wysokości.

Pagina żywa jest składową częścią kolumny, jest pewnego rodzaju tytułem stronicy i pod względem optycznym oddziaływa na format kolumny, szczególnie wtedy, gdy zajmuje całą szerokość wiersza. Jednak taka „żywa" pagina wygląda fatalnie, gdy jest mniejsza niż przynajmniej połowa szerokości wiersza. Ten nieestetyczny wygląd krótkiej „żywej" paginy można trochę osłabić podkreślając paginę przez całą szerokość kolumny linją cienką lub półgrubą. Jednak w książkach, gdzie żywa pagina byłaby stale małą — paginy takiej lepiej nie stosować.

Marian Drabczyński

(Ciąg dalszy nastąpi)

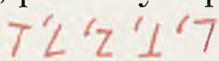
O KOREKCIE SŁÓW KILKA

Czytanie korekty nie przedstawia trudności, wymaga jednak pewnej wprawy w „wyłapywaniu” błędów i usterek składu. Często zdarza się, że osoby nieprzywykłe do czytania korekty, przepuszczają błędy, gdyż po większej części czytają „zdaniami”. Tymczasem korektę należy czytać „słowami”, a nawet, chcąc przeprowadzić dokładnie korektę składu — należy czytać sylabami. O ile t. zw. czysty tekst można czytać słowami lub też zdaniami, to jednak tytuły rozdziałów, nazwiska, wyrazy w językach obcych, daty i t. p. należy bezwzględnie czytać sylabami.

Do oznaczania błędów drukarskich i wszelkich usterek składu przy czytaniu korekty używa się pewnych znaków, które mają za sobą dawną tradycję, bo sięgają czasów wynalazku druku. Drukarskie znaki korektorskie są jednakowe wszędzie, a każdy zecer zna je doskonale i wie, co czytający korektę chce przez nie wyrazić.

Czytanie korekty winno odbywać się w spokoju, by czytający mógł skupić uwagę również na treść czytanego składu. Wymaga to pewnego wysiłku myślowego, ponieważ uwaga rozprasza się na dwie różne rzeczy: wyszukiwanie błędów i samą treść. Dużo osób czytających korektę nie zwraca uwagi na treść czytanej odbitki korektowej, co prowadzi często do różnego rodzaju „chochlików drukarskich” czasami bardzo przykrych i nieprzyjemnych, ponieważ zecer przy składaniu mógł słowo lub całe zdanie opuścić albo nawet zmienić je.

Bardzo często zdarza się, że czytający korektę, nie znając sposobu poprawiania błędów — znaczy je nieodpowiednio, przez co powstają duże trudności w drukarni przy poprawianiu korekty, t. j. przy usuwaniu ze składu błędów, co w rezultacie daje opłakane wyniki i nieporozumienia.

Do oznaczania błędów, powstałych przez wstawienie niewłaściwych liter służą różne znaki j. np. , które można dowolnie odmieniać, starając się jednak, by jednakowe znaki powtarzały się dopiero co kilka wierszy.

Jeżeli czytający zauważy błąd, wówczas literę kieodpowiednią należy oznaczyć jakimś znakiem i na marginesie zrobić taki sam znak, a przy nim napisać literę właściwą (możliwie naprzeciw wiersza, w którym błąd się znajduje). Jeżeli w tyw samym wieryzu lub też w castępnym są błędy, należy je oznaczać różnemi zndkami, aby zecer mógł zorjentować się, jaki znak nal eży do danego błędu. Jeżelli zecer nie mógł odczytać z rękopisu jakiegoś słowa, to składa słowo inne lub też zakłada miejsce znakami zapytania ????? albo zostawia puste miejsce. W tym wypadku należy całe słowo przekreślić, oznaczając przekreślenie jakimś znakiem, a na marginesie przy takim samym znaku napisać słowo właściwe.

Jeżeli w słowie znajdują się t. zw. „obce" litery, t. j. litery z innego kroju pisma, należy litery te przekreślić znakami korektorskiemi, z odpowiedniem zaznaczeniem na marginesie, podkreślając je jednak podwójną kreską.

Gdy jakieś słowo czy też litterę należy należy usunąć ze składu, wówczas trzeba je zaznaczyć, a przy odpowiednim znaku korektorskim postawić znak wyrzucenia *(deleatur)*. Znak ten pisze się mniej więcej tak, jak znak litery greckiej *teta* małego alfabetu. Ten sam znak stosuje się, gdy potrzeba usunąć ze składu cały wiersz, co przy składzie na Linotypie może się zdarzyć.
nąć ze składu cały wiersz, co przy składzie na Linotypie może się zdarzyć.

Czasami w słowie brakje litery — wówczas robimy w miejscu, gdzie litery brak znak pierwiastka lub dużego V i na marginesie przy tymże znaku piszemy odpowiednią literę.

Przestawienie słów lub całego oznacza zdania się linją falistą, przyczem zaznaczyć również na znak ten należy koniecznie marginesie; dobrze jest marginesie na, pisząc również zaznaczyć kolejność słów odpowiednie cyfry nad wyrazami.

Jeżeli między wyrazami brakodstępu, to między temi wyrazami robimy kreskę — znak korektorski, a na marginesie przy niej piszemy po obu stronach dwukropek, t. j. znak dzielenia. I przeciwnie — w razie potrzeby złączenia wy razów przy takiej samej kresce na marginesie robimy znak równania.

MARIAN DRABCZYŃSKI

(Ciąg dalszy nastąpi)



TANIEC

Taniec może wydawać się nam nowożytnym płochą zabawą, lecz w zaraniu cywilizacji był pełen namiętnego i uroczystego znaczenia. Dzicy i barbarzyńcy wyrażali nim swą radość i boleść, miłość i gniew a nawet obrzędy magiczne i religijne.

W religji starożytnej taniec stał się jednym z głównych aktów nabożeństwa. Procesje religijne szły ze śpiewem i tańcami do świątyń egipskich, a Plato powiada, że wszelki taniec winien być aktem religijnym. Rzeczywiście tak było do pewnego stopnia w Grecji, gdzie chór kreteński, posuwając się krokiem miarowym, śpiewał hymny na cześć Apolina, oraz w Rzymie, gdzie podczas dorocznej uroczystości Marsa kapłani salijscy śpiewali i, uderzając w puklerze, tańczyli wzdłuż ulic. Cywilizacja nowożytna, w której muzyka religijna kwitnie bardziej, niż kiedykolwiek, po większej części zarzuciła święty taniec. Ażeby go zobaczyć prawie w dawnym jego stanie, podróżnik powinien zwiedzić świątynię indyjską lub u lamów tybetańskich przyjrzeć się postaciom

Garmond antykwa Bodoni na 2-punkt. interlinję

QVINTI

HORATII FLACCI

CARMINVM

LIBER PRIMVS

ODE I.

AD MAECENATEM.

Maecenas atavis edite regibus,
O et praesidium et dulce decus meum,
Sunt quos curriculo pulverem Olympicum
Collegisse iuvat; metaque fervidis
Evitata rotis, palmaque nobilis
Terrarum dominos evehit ad Deos:
Hunc, si mobilium turba Quiritium
Illum, si prioprio condidit horreo
Quiduid de Libycis verritur areis,
Gaudentem patrios findere sarculo
Agros, Attalicis conditionibus.
Cum Venus Ascanium super alta Cythera
Sopitum teneris imposuit violis;
Albarum nimbos circumfuditque rosarum,
Et totum liquido sparsit odore locum.
Mox veteres animo revocabat Adonidis
Notus et inreptis ima per ossa calor.

Garmond kursywa Bodoni na 2-punkt. interlinję

Łukasz Opaliński.

OBRONA POLSKI PRZECIW JANOWI BARCLAY'OWI, GDZIE PRZY TEJ SPOSOBNOŚCI OPOWIEDZIANO WIELE O KRÓLESTWIE I NARODZIE POLSKIM — A DOTĄD DRUKIEM NIE OGŁOSZONO. W GDAŃSKU. NAKŁADEM JERZEGO FÖRSTERA J. KR. MCI BIBLJOPOLI. R. P. 1684. ZA PRZYWILEJEM J. KR. MCI KRÓLA POLSKIEGO I SZWEDZKIEGO.

Często kroć się oburzałem, że Jan Barklaj w książce p. t. Obraz charakterów tak haniebnie naród nasz opisał, a raczej osławił. Skarżyłem się też na obojętność, iż dotąd nikt nie wystąpił z obroną skrzywdzonej ojczyzny przed tak wielką obelgą i oszczerstwem. Na to mi odpowiedziano z wielu stron, abym wykonał sam to, czego żądam od innych i abym zabrał się do tej pracy, której podjęcie uważałem za tak konieczne dla honoru i dobrego imienia naszego narodu. Długo ociągałem się z tem przedsięwzięciem, ile że wydawało mi się rzeczą mocno spóźnioną teraz dopiero zbijać to, co napisano przed laty. Lecz owszem nastawali moi przyjaciele twierdząc, że każda książka jest nową dla tych, którzy ją po raz pierwszy czytają i że nie należy naśladować niedbalstwa poprzedników, którzy na świeżo ogłoszone napaści nie odpowiedzieli; że dalej tem bardziej nie powinno się odkładać responsu, gdyż z jednej strony milczenie wobec tych dotąd nieodpartych zarzutów może być poczytane raczej za dowód ich uznania aniżeli pogardliwej obojętności, z drugiej zaś strony autor tak nam niechętny mógłby zwabić wielu czytelników swym stylem nieuczonym może ani męskim, lecz dzięki taniej formie i bujności, według zdania niektórych miłym, w rzeczywistości zaś napuszystym. Albowiem postanowiwszy zupełnie zerwać ze sposobem pisania starożyt-

Garmond antykwa Nordisch na 2-pkt. interlinję

BAROCCO

I.

Jak pokłady geologiczne, leżą w Rzymie obok siebie zabytki rozmaitego budownictwa, począwszy od murów przedhistorycznych mieszkańców i potężnych gmachów rzymskiego cesarstwa, a skończywszy na dzisiejszych bankach i pomnikach. Tego jednak, kto po raz pierwszy przechodzi ulicami wiecznego miasta, najbardziej może uderza jakaś architektura, pełna dziwactw, niezgodnych z klasycznemi tradycjami. Kościoły o wystających gzymsach, na których siedzą pyzate aniołki, niezliczone kaplice o ozdobach w kształcie skorup ślimaczych, lub w formie fantastycznych kartuszów, pałace o bramach, które podpierają gigantyczne karjatydy, o atletycznych nogach i ramionach, wazony splecione liściem i kwiatami, herbowe znaki: smoki, lwy, pszczoły, gwiazdy, słońce, użyte zamiast innych ornamentów, słowem, nieskończona ilość pomysłów, daleko odbiegających od motywów rzymskiej i renesansowej architektury. Większość owych budowli nie zadziwia twórczą potęgą, nie wspina się wysoko, ale mimo to narzuca się swą bujnością, swemi oryginalnemi kształtami, swem „czemś innem", powiedzmy barokiem, a wzrok spostrzega w nich zawsze coś nowego, coś, co wychodzi poza ramy uznanych wielkich stylów architektonicznych.

A to „barocco" opanowało nietylko Rzym, ale rozszerzyło się po całych Włoszech, po Wenecji, Genui i Medjolanie, szybkim krokiem przeszło Alpy i oparło się o Salzburg, Würzburg, Drezno, o Kraków, Lwów, War-

Garmond kursywa Nordisch na 2-pkt. interlinję

NUMER NINIEJSZY ODBITO W DRUKARNI MARIANA DRABCZYŃSKIEGO W WARSZAWIE. — 250 EGZEMPLARZY WYKONANO NA PAPIERZE KREDOWYM MATOWYM FABRYKI „J. FRANASZEK" W WARSZAWIE, ORAZ 100 EGZEMPLARZY NA PAPIERZE BEZDRZEWNYM SATYNOWANYM 120-GRAMOWYM. — OKŁADKĘ ZŁOŻONO PISMEM „RATIO-LATEIN". — ARTYKUŁ „OD REDAKCJI" ZŁOŻONO KURSYWĄ CICEROWĄ „NORDISCH". — KOLUMNY: 3, 4, 5, 6 ZAWIERAJĄCE ARTYKUŁ „O POLSKI STYL W DRUKARSTWIE" ZŁOŻONO ANTYKWĄ PÓŁTAWSKIEGO. — KRÓTKI SZKIC HISTORYCZNY P. T. „W OFICYNIE PANA HALLEROWEJ" ZŁOŻONO CICEREM „BENEDICTINE BOOK". TYTUŁ TEGO SZKICU ZŁOŻONO „GOTYKIEM RENESANSOWYM". — POZOSTAŁE ARTYKUŁY ZŁOŻONO ANTYKWĄ CICEROWĄ „NORDISCH". — UKŁAD GRAFICZNY MARIANA DRABCZYŃSKIEGO. — INICJAŁ NA KOLUMNIE 7 JEST REPRODUKCJĄ INICJAŁU POCHODZĄCEGO Z OFICYNY HALLERA. — NA STRONICY 11-EJ PODANO REPRODUKCJĘ KARTY TYTUŁOWEJ DZIEŁA: „MISSALE PRO ITINERANTIBUS SECUNDUM CURSUM ECCLESIE CATHEDRALIS CRACOVIEN", DRUKOWANEGO W OFICYNIE HALLERA W ROKU 1525. — NINIEJSZY OPIS NUMERU ZŁOŻONO WERSALIKAMI PETITOWYMI BODONI. — ILUSTRACJĘ DO ARTYKUŁU „FARBY DWUTONOWE I ICH ZASTOSOWANIE" ODBITO NA PAPIERZE KREDOWYM FIRMY „J. FRANASZEK" FARBĄ DWUTONOWĄ BRĄZOWO-CZERWONAWĄ FABRYKI FARB GRAFICZNYCH „ATRA" SP. AKC. W TORUNIU. —

DRUK NUMERU UKOŃCZONO DNIA 11-GO SIERPNIA 1937 ROKU.

Wydawnictwo Drukarni Mariana Drabczyńskiego, Warszawa, Sienna 33.

Adres Redakcji i Admin.: Warszawa, ul. Sienna 33. Tel. 3-07-21. Redaktor: M. Drabczyński.

Drukarnia M. Drabczyńskiego, Warszawa, ul. Sienna 33.